

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Харківський національний університет  
імені В. Н. Каразіна

**ГРЕБЕНЩИКОВА ОЛЕКСАНДРА ГЕННАДІЇВНА**

УДК 821.161.1 – 3.09

**ПОЕТИКА ВІЗУАЛЬНОСТІ  
В РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ 1920–1930-Х РОКІВ**

10.01.02 – російська література

**Автореферат**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Харків – 2013

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України.

Науковий керівник: доктор філологічних наук, доцент  
**Шеховцова Тетяна Анатоліївна**,  
Харківський національний університет  
імені В. Н. Каразіна,  
професор кафедри історії російської літератури.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор  
**Силаєв Олександр Сергійович**,  
Харківський національний педагогічний університет  
імені Г. С. Сковороди,  
професор кафедри російської та світової літератури;

кандидат філологічних наук, доцент  
**Казаков Ігор Миколайович**,  
Державний вищий навчальний заклад «Донбаський державний  
педагогічний університет»,  
доцент, завідувач кафедри загального та російського  
мовознавства і теорії та історії літератури.

Захист відбудеться «20» лютого 2013 р. о 15.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.051.07 Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна за адресою: 61022, м. Харків, майдан Свободи, 4, ауд. 6/85.

З дисертацією можна ознайомитись у Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (61022, м. Харків, майдан Свободи, 4).

Автореферат розісланий «18» січня 2013 р.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради

І. М. Кремінська

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** У гуманітаристиці останніх десятиліть зростає інтерес до феномена візуального. Науковці пов'язують актуалізацію цієї проблематики зі зміною моделі світу, орієнтацією переважно на візуальне сприйняття, доводячи, що саме візуальність стає базовим модусом існування сучасної культури. Проблема видимого, зримого, можливостей погляду, «оптики», їхньої ролі в пізнанні виходить на новий рівень науково-дослідницького осмислення, у тому числі власне літературознавчого.

У картині світу, яку репрезентовано в художньому творі, неодмінно присутній візуальний аспект. Ступінь його вираженості визначається не тільки конкретними настановами та індивідуальністю митця, а й естетичними пріоритетами епохи. 1920–1930-ті рр. – час розвитку і трансформації творчих принципів «срібного століття» з його увагою до синтезу мистецтв, візуалізації тексту, інтересом до візуальних практик. Це період утвердження нової соціально-історичної реальності, нового погляду на прискорену зміну подій. У полі зору дослідників, які звертаються до вивчення цієї літературної епохи, закономірно опиняються форми і способи візуального пізнання світу, актуалізовані часом і літературою. Однак, незважаючи на успіхи сучасних гуманітарних наук у сфері візуального аналізу й фронтальне літературознавче освоєння означеного періоду, проблема візуальності в літературі пореволюційних десятиліть потребує подальшої розробки.

У студіях літератури 1920–1930-х рр. виявлено візуальні настанови та прийоми, характерні для творчості М. Булгакова, А. Платонова, С. Кржижановського, О. Мандельштама, М. Зощенка та ін. Однак ці спостереження, як правило, мають доволі епізодичний, локальний характер. Хоча вчені слушно зазначають про двополюсність культурного розвитку пореволюційних десятиліть, основна увага приділяється візуальному компоненту у творчості письменників модерністського напрямку, розглядаються індивідуальні «моноверсії» візуальної поетики. Література соцреалістичної орієнтації в цьому аспекті фактично залишається поза межами літературознавчої уваги й потребує більш ґрунтовного вивчення. Дослідження поетики візуальності з урахуванням різновекторності літературного процесу видається продуктивним і доцільним як для з'ясування співвідношення загального та індивідуального в художньому світі конкретного автора, так і для осмислення закономірностей літературного розвитку і специфіки художнього мислення 1920–1930-х рр. XX ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано в рамках наукової теми кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Проблеми методу, поетики і жанру російської літератури XIX – XX століть». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 4 від 20 листопада 2009 р.).

**Мета й завдання дослідження.** Мета дослідження – виявити особливості візуальної поетики, форми й функції візуальності в російській прозі 1920–1930-х рр., беручи до уваги поляризацію літературного процесу.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- уточнити поняття візуальності в літературі, означити основні дослідницькі підходи до вивчення цієї категорії;
- визначити особливості розуміння візуальності в літературно-критичних та естетичних студіях модернізму й соцреалізму;
- виділити й схарактеризувати основні складники візуальної поетики в прозі 1920–1930-х рр.;
- розглянути конкретні форми взаємодії літератури першої третини ХХ ст. із новими візуальними мистецтвами (кінематографом, плакатом);
- виявити риси подібності й відмінності у використанні візуальної поетики представниками модерністської й соцреалістичної художніх парадигм, з'ясувати специфіку їхніх візуальних стратегій.

*Об'єктом дослідження* є проза російських письменників 1920–1930-х рр., що належать до модерністської та соцреалістичної парадигм, а також літературна критика та естетичні студії епохи постсимволізму. Модерністську парадигму представлено в роботі іменами М. Булгакова, Ю. Олеші, С. Кржижановського, О. Мандельштама, М. Цвєтаєвої. Творчість цих авторів маніфестує провідні тенденції використання поетики зримості в літературі модернізму. Соцреалістична проза О. Фадєєва, Д. Фурманова, О. Серафимовича, Ф. Гладкова, М. Шагінян, В. Катаєва реалізує як канонічні для соцреалізму візуальні настанови, так і оригінальні варіанти візуальної поетики.

*Предмет дослідження* – особливості візуальної поетики, виявленої в конкретних художніх текстах.

**Методи дослідження.** Теоретико-методологічну основу роботи становлять: праці з вивчення поетики (М. Бахтіна, Б. Гаспарова, В. Жирмунського, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, І. Силантьєва, Н. Тамарченка, Б. Томашевського, Б. Успенського та ін.); роботи з історії літератури межі ХІХ–ХХ ст. і першої третини ХХ ст. (Г. Білої, М. Голубкова, Б. Гройса, Н. Грякалової, Т. Гундорової, Х. Гюнтера, Є. Добренка, В. Келдиша, К. Кларк, О. Корецької, О. Корнієнко, Н. Лейдермана, Г. Мережинської, І. Московкіної, С. Павличко, Т. Пахаревої, Д. Сегала, С. Семенової, О. Силаєва, А. Ганзен-Леве, В. Хархун та ін.); сучасні дослідження, присвячені проблемам візуальності, кінематографічності, синтезу мистецтв (праці М. Ямпольського, В. Подороги, Ю. Лотмана, В'яч. Іванова, Н. Тішуніної, С. Лавлінського, В. Колотаєва, І. Март'янової, А. Усманової та ін.).

Аналіз візуальної поетики в літературі досліджуваного періоду проведено на основі **методів** цілісного й мотивного аналізу, а також елементів структурно-семіотичного методу. При вивченні літературної критики й естетики використані описово-аналітичний та культурно-історичний методи, для дослідження закономірностей літературного процесу і взаємодії різних видів мистецтв залучалися порівняльно-типологічний метод, інтертекстуальний та інтермедіальний аналіз.

**Наукова новизна одержаних результатів** дослідження полягає в тому, що вперше:

здійснено комплексне дослідження поетики візуальності в російській художній прозі 1920–1930-х років з огляду на специфіку двох провідних субпарадигм постсимволізму; проведено зіставлення візуальної поетики і візуальних стратегій у модерністській і соцреалістичній літературі, простежено особливості функціонування та взаємодії візуальних компонентів у конкретних текстах; вивчено візуальні настанови в критиці та естетиці досліджуваного періоду; проаналізовано феномен літературної кінематографічності у творчості М. Булгакова і Ю. Олеші й розглянуто специфіку використання кінопоетики в прозі цих письменників; визначено роль і функції візуальності в синестезійному сприйнятті (на матеріалі «прози поетів» – О. Мандельштама й М. Цветаєвої); схарактеризовано особливості репрезентації візуального в різних модифікаціях літератури соцреалізму: у романі про громадянську війну, у виробничому романі канонічного типу, у прозі письменників-«попутників».

**Теоретичне значення дослідження** полягає у виявленні форм і функцій візуальності в російській прозі 1920–1930-х рр.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження можуть бути використані при викладанні курсу історії російської літератури першої третини ХХ ст., у спецкурсах та наукових семінарах, присвячених проблемам поетики візуальності й розвитку російської прози 1920–1930-х рр., при вивченні візуальності в суміжних дисциплінах – філософії, культурології, соціології, при укладанні підручників та навчальних посібників з історії російської літератури, а також у подальших дослідженнях російської літератури першої третини ХХ ст. і візуальної поетики в літературі.

**Особистий внесок здобувача.** Роботу виконано самостійно, без участі співавторів.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертаційної роботи обговорювалися на засіданнях кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та в доповідях на наукових конференціях: VI Міжнародній науково-практичній конференції аспірантів і студентів «Мова. Культура. Комунікація» (м. Челябінськ, Росія, 4–5 квітня 2011 р.); X (Ювілейному) Міжнародному науковому симпозиумі «Російський вектор у світовій літературі: Кримський контекст» (Саки, 15–19 вересня 2011 р.); Всеукраїнській науковій конференції «„Харківський період” 20–30-х років ХХ ст. в історії української літератури: ідеї, стилі, жанри» (Харків, 4–5 жовтня 2011 р.); III Міжнародній науковій конференції «Срібний вік: діалог культур» (Одеса, 19–20 жовтня 2011 р.); підсумковій конференції аспірантів філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харків, 28 березня 2012 р.); II науково-практичному семінарі «Максиміліан Волошин і культура Срібного століття» (Коктебель, 27 травня – 02 червня 2012 р.); інтернет-конференції, присвяченій 120-річчю з дня народження М. Цветаєвої (Харків, 16–18 жовтня 2012 р.).

**Публікації.** Результати дослідження відображено в 7 статтях, 5 із яких опубліковано в наукових фахових виданнях.

**Структура й обсяг роботи.** Структура дисертації зумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Обсяг дисертаційної роботи – 198 сторінок основного тексту та 37 сторінок списку використаних джерел (336 позицій).

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **«Вступі»** обґрунтовано актуальність теми дослідження, її зв'язок із науковими програмами та планами, сформульовано мету й завдання роботи, окреслено основні методи аналізу, предмет і об'єкт дослідження, розкрито наукову новизну та практичне значення одержаних результатів, подано інформацію про апробацію дисертації.

У **першому розділі роботи – «Проблеми наукової рецепції російської прози 1920–1930-х років та теоретичні основи дослідження»** – подано аналітичний огляд наукової літератури за темою дисертації, а також визначено теоретико-методологічну базу дослідження.

У *підрозділі 1.1 «Актуальні проблеми вивчення прози постсимволізму»* проаналізовано основну наукову літературу, присвячену дослідженню літературного процесу 1920–1930-х рр., охарактеризовано сучасний стан вивчення прози постсимволізму. У літературознавчих студіях останніх десятиліть ураховано різноманіття літератури цього періоду, однак інтерпретація феномена постсимволізму, який об'єднує різноманітні течії та напрями, на сьогодні залишається дискусійною. Дослідники виявляють риси подібності двох провідних субпарадигм постсимволізму – модернізму та соцреалізму (заперечення старого, створення нової реальності, естетизація дійсності, міфотворчість, синтез різних естетичних тенденцій тощо), що є реальним доказом безперервності літературного процесу, нескасовності власне естетичних законів розвитку літератури, які виявляються попри жорстокий ідеологічний тиск. Однією з таких закономірностей стає візуалізація естетичної реальності й оновлення можливостей художньої оптики.

*Другий підрозділ першого розділу – «Візуальність як предмет літературознавчих досліджень»* – присвячено теоретичним аспектам вивчення візуальності в літературі. Науковці розглядають візуальність як певний тип художнього сприйняття, що визначає систему словесних прийомів, й особливу форму самовираження творчого суб'єкта. Вивчення літературної візуальності включає різні аспекти: у полі зору дослідників опиняються візуальні образи й мотиви; оптичні метафори й міфологеми; «структури зору» (способи й типи бачення) та «інструментальний зір» (застосування оптичних приладів або уподібнення їм зорових можливостей); суб'єкти бачення (типи спостерігача); зміна та співвідношення точок зору й планів зображення; взаємодія літератури з візуальними мистецтвами; співвідношення літературних текстів та їхніх сценаріїв і кіноверсій; візуально-графічний образ тексту тощо.

Початком «візуального повороту» в мистецтві більшість дослідників вважають «срібне століття» – період естетичної кризи та зламу, радикальної зміни художньої «оптики». У літературі постсимволізму дедалі виразніше простежується

«налаштованість на візуальне», що об'єднує представників різних естетичних парадигм. Власне, мова має йти про спільність художнього бачення постсимволістської епохи при всьому поліестетизмі її творчих шукань. Тому вивчення візуальної поетики у всіх її складниках видається продуктивним як для осягнення координат художнього світу конкретного автора, так і для осмислення картини світу 20–30-х рр. ХХ ст.

У другому розділі **«Проблема візуальності в естетичній теорії та літературній критиці модернізму та соцреалізму»** розглянуто літературно-критичні та естетичні студії повоєнної епохи з метою з'ясувати естетичні й світоглядні підстави візуальної поетики. У *першому підрозділі другого розділу «Осмислення ролі зорового фактора в модерністській естетиці та критиці»* проаналізовано естетичні й літературно-критичні тексти М. Бахтіна, А. Белого, Д. Вертова, М. Гумільова, С. Ейзенштейна, В. Жирмунського, Є. Замятіна, Ю. Олеші, Б. Томашевського, Ю. Тинянова, В. Хлебнікова, В. Шершеневича, В. Шкловського та ін. У спробах осмислити сучасну естетичну ситуацію теоретики постсимволізму виділяли кілька факторів, що визначили зміщення акценту зі слухового на видиме, зриме: повернення уваги до зовнішнього світу, імпресіоністичні тенденції, розвиток кінематографа, зміна історико-культурної ситуації. Основне завдання модерністських письменників і критиків полягає в осмисленні механізмів візуальних трансформацій, що відображають естетику «зсуву» й реалізують нові можливості художньої оптики. Започаткована в модерністській естетиці концептуалізація візуальності виявилася продуктивною для подальшого розвитку літератури. Настанова на зближення літератури із живописом, пластичними мистецтвами й кінематографом, ідеї синестезії, «нового погляду», очуднення, концепція «культури ока», осмислення суб'єктно-об'єктних взаємин у візуальному плані, теорія синтетизму стали не тільки формами естетичної рефлексії, але й потужним імпульсом для творчості.

У *другому підрозділі другого розділу – «Питання художнього бачення в критиці соцреалістичної орієнтації»* – з'ясовано специфіку оволодіння візуальною проблематикою письменниками й критиками «прорадянської» спрямованості. Практично в кожного літературного угруповання був свій погляд на візуальність, зумовлений загальною естетичною та ідеологічною спрямованістю літературної організації. Найбільш змістовні зауваження (про внутрішній зір та «інакшість» бачення художника, «глупоту»-очуднення, потребу зображення, а не описовості, створення нової естетичної реальності, «передбачення прийдешності») висловили естетично орієнтовані учасники «Перевалу» (О. Воронський, Д. Горбов). Інший аспект візуальності – орієнтація на документальність, «літературу факту», зв'язок із документальним кінематографом – фігурував у творчості лефівців (М. Левідов, М. Чужак, П. Незнамов, С. Третьяков). Члени РАППу і Пролеткульту (О. Богданов, Н. Берковський, Г. Лелевич, О. Фадєєв) розглядали принципи бачення письменника в найтіснішому зв'язку з його класовою характеристикою й ратували за вироблення нової «культури зору», яка передбачала належний відбір, перетворення з метою ідеалізації й наочне подання життєвого матеріалу. Письменники-«попутники»

(О. Толстой, М. Шагінян), формально дотримуючись соцреалістичної орієнтації, висловлювали естетично, а не соціологічно значущі зауваження щодо природи візуальності, ролі спостереження й вольового начала в процесі творчості, про значущість «інструментального» бачення.

У третьому розділі **«Форми й функції візуальності в модерністській прозі пореволюційних десятиліть»** розглянуто особливості втілення візуальної поетики в літературі пізнього модернізму на матеріалі прозової спадщини М. Булгакова, Ю. Олеші, С. Кржижановського, О. Мандельштама, М. Цветаєвої. Аналіз творчості цих письменників дає підстави виділити три провідні тенденції у втіленні візуального: використання можливостей кінопоетики, котра відповідає модерністським принципам світобачення; посилення ролі суб'єкта, який бачить, і залучення інструментального зору, що уможливорює відтворення мінливого й деформованого образу світу; формування візуальної домінанти в синестезійному сприйнятті, яка дає змогу розкрити багатшаровість і таємну суть явищ.

*Перший підрозділ третього розділу «Кінематографічна поетика як втілення модерністського світобачення (М. Булгаков і Ю. Олеша)»* присвячено дослідженню першої з виявлених тенденцій. В епоху модернізму закладається літературно-художній код ХХ ст., у мистецтві формується синтетична художня мова. Нове сприйняття дійсності як такої, що втратила логіку і розпалася на фрагменти, довільно поєднані один з одним, стимулювало художників у використанні прийомів кінематографа. Кіномова (насамперед, принцип монтажу) органічно входила в літературну мову модернізму. Світобачення М. Булгакова та Ю. Олеші відповідає кінематографічному типу сприйняття, тому для їхньої творчості характерне комплексне використання провідних принципів і прийомів кінопоетики.

Аналіз ранньої прози Булгакова (цикл «Записки юного лікаря», оповідання «Морфій», повість «Дияволіада», фейлетон «Сорок сороків») свідчить про наявність таких кінематографічних елементів, як монтажність композиції, важливість зорового ряду, відтворення динамічної ситуації спостереження, вільне поводження з простором і часом (зміна планів, багатовимірність і рухомість простору, стиск і розтяг часу, візуалізація спогадів), оптичні кіноефекти (наприклад, ефект подвійної експозиції, вплив кадрів) тощо. Зорові картини в ранній прозі Булгакова часто виконують наративну функцію. Важливу роль у «кінопоетиці» письменника відіграють звук і колір, що випереджує еру колірною та звуковою кінематографу.

У зрілій творчості письменника відеоряд істотно добудовується авторським наративом, що не може бути «перекладеним» візуальною мовою. На цьому етапі для Булгакова виявляється особливо важливим досвід М. Гоголя як предтечі художніх відкриттів ХХ ст. У «Майстрі і Маргариті» автор більш вибірково, ніж у ранній творчості, реалізує можливості «літературного кінематографа». Письменник використовує прийоми кінематографічної поетики, що дають змогу відтворити модерністську картину світу: дискретність бачення, зміну фокусу й перспективи, поєднання динамічної позиції спостерігача («зйомка рухомою камерою») і точки зору з висоти пташиного польоту, поєднання «близького» й «далекого» зору (крупного й загального планів), просторові трансформації.



Тож звернення до кінопоетики у творчості Булгакова сприяло утвердженню модерністських художніх принципів.

Своєрідним варіантом «літературного кінематографа» стає проза Ю. Олеші, де виявляються як «базові» ознаки зазначеного феномена (візуальний тип сприйняття, монтажно-кадрове мислення, зміна типів зору та планів спостереження), так і його специфічні можливості (оптичні ефекти й ілюзії, зміна освітлення, несподівані візуальні метафори й уподібнення тощо). У романі «Заздрість» включення елементів кінопоетики пов'язане, насамперед, із прагненням героя утвердитися в позиції суб'єкта-спостерігача, побачити світ відсторонено. Однак погляд Кавалерова істотно трансформує об'єкти, зокрема й самого себе, крім того, можливе відокремлення зору від спостерігача (своєрідна «трансгресія погляду»). Зміна оповідної інстанції (перехід від героя до оповідача) мінімізує кінопоетику й «вбиває» в герої суб'єкта.

В оповіданнях «Любов», «Ланцюг», «У світі» відтворюється динамічний візуальний образ світу, що зазнає множинних метаморфоз. Провідну роль у створенні світообразу відіграє бачення персонажа. Легкість переходу з реального світу до віртуального, рівноправність і подібність цих всесвітів дають змогу говорити про реалізацію семантики можливих світів, що ідеально втілюється засобами кінематографа. Творчі можливості зору у світі Олеші дійсно необмежені. Автобіографічний оповідач («У світі») оприявнює умовність розмірів і форм, підкреслюючи, що своїм виникненням зорові феномени завдячують не особливостям ока, а «комбінації простору, речі і точок зору», тобто називає найважливіші умови створення кінематографічного образу. При цьому намічається спроба «примирення» об'єктивного й суб'єктивного: світ очима героя сприймається як об'єктивна, позаособистісна даність, саме тому мова йде про «чарівну фотографію» й письменник наполягає на «здоровому реалізмі» подібних візуальних трансформацій. «Жадібність зору», у світі Олеші властива і героєві, і оповідачеві, виявляється подібною тій «зйомці світу в його явищах» (С. Семенова), яка характеризує феноменологічний підхід до буття.

У другому підрозділі третього розділу «Суб'єкт бачення й можливості „інструментального” зору (С. Кржижановський)» проаналізовано візуальну поетику С. Кржижановського, у прозі якого мотив зору й відповідний мотивний комплекс виявлені найбільш розгорнуто й послідовно. Проблема візуального сприйняття світу тісно пов'язана з проблемою суб'єкта сприйняття та його «точки зору». Герой-спостерігач, чие суб'єктивне бачення перетворює світ і визначає його вигляд, стає центральною фігурою модерністського мистецтва. Творчість С. Кржижановського – багатий матеріал для дослідження різних варіантів цього героя, можливостей, меж та інструментарію його бачення, пов'язаних із ним сюжетних ситуацій і колізій. Об'єктом нашого аналізу стали твори письменника, в ідейно-художній структурі яких центральне місце посідає герой-спостерігач.

Конфлікт новели «Дивак» обумовлюється зіткненням позицій оповідача-спостерігача й героя-споглядальника, дослідника страху, науковий азарт якого призводить до втрати людяності. Розвиваючи уявлення про війну як безглузде

вбивство, всесвітню катастрофу, Кржижановський враховує досвід В. Гаршина та Л. Андрєєва, у тому числі й у галузі візуальної поетики, уводячи візуальні образи-символи й героя-оповідача, який по-новому сприймає світ. Візуальний аспект у Кржижановського пов'язаний не тільки з посиленням експресії оповіді й універсалізацією смислу, але й з настановою на «прозріння» моральної істини, що веде до розмежування позицій «дослідника страху» й оповідача.

Герой повісті Кржижановського «Матеріали до біографії Горгіса Катафалакі» поєднує в собі риси споглядальника (дистанційованого, байдужого глядача) і спостерігача (наділеного зоровою активністю і співпричетністю до описуваного світу). Як і в «Дивакові», цей персонаж є одночасно суб'єктом і об'єктом спостереження. Образ героя розкривається за допомогою візуального комплексу, що включає мотиви ока, зіниць, окулярів, глибини, об'єму, істинного й помилкового зору, сліпоти, зустрічі поглядів, зорової пам'яті. Це дає авторові змогу виявити суть хаотичного й деформованого світу, підкреслити трагізм людської самотності. В основу повісті покладено ґносеологічний тип конфлікту, породжуваного множинними ситуаціями омани/прозріння. Героєві так і не вдається знайти об'єктивне бачення. Однак у світі Кржижановського можливе не стільки істинне сприйняття, скільки порозуміння людей, яке відбувається шляхом візуального контакту. Хоча випадки реалізації цієї можливості поодинокі, вони дають певну надію, позбавляючи непереборної трагічності розчленований світообраз.

У творах Кржижановського зір стає знаряддям експериментатора. Коли людське око виявляється недостатньо функціональним, герої письменника будують фантастичні оптичні машини. Найбільш оригінальною характеристикою цих пристроїв є здатність бачити час («Матеріали до біографії Горгіса Катафалакі», «Спогади про майбутнє»), який набуває властивості тілесного об'єкта й може сприйматися візуально. Своєрідність Кржижановського стає особливо очевидною, якщо зіставити його «машини часу» з аналогічними механізмами у творчості інших письменників (роман В. Гіршгорна, І. Келлера і Б. Ліпатова «Безцеремонний Роман» (1928), п'єси М. Булгакова «Блаженство» (1934) та «Іван Васильович» (1935)). Для сучасних Кржижановському авторів машина часу – художній прийом, що дає змогу сатирично зіставити минуле й сьогодення, увести «очуднену» точку зору спостерігача, котрий прийшов з іншого часу тощо. Оптичні машини, які проектує й конструює герой Кржижановського, можуть скасовувати лінійність часу, допускаючи поперечний рух, вирізати купюри з потоку життя, «склеюючи» шматки, які залишилися, подібно до монтажно́ї стрічки, зрівнювати минуле й майбутнє. Абстрактна категорія часу в прозі письменника матеріалізується й візуалізується. Машина часу стає оптичною машиною бачення. У своєму розумінні й способах подання часу Кржижановський зближується з мистецтвом російського авангарду, для якого характерне подолання «лінійного», «поступального» часу, надання йому конкретно-тілесного характеру.

У третьому підрозділі третього розділу «Роль візуальності в синестезійному сприйнятті (О. Мандельштам і М. Цвєтаєва)» досліджено особливості осмислення й втілення візуального в «прозі поетів». Мемуарно-художні тексти

О. Мандельштама й М. Цветаєвої, максимально наближені до лірики за ступенем вираженості й організуючої ролі авторського «я», містять метатекстуальні фрагменти, що розкривають специфіку світобачення та світотворення художника.

Концепція зору О. Мандельштама складалася в поезії, у літературно-критичних статтях різних років і в художній прозі («Розмова про Данте», «Подорож до Вірменії», «Четверта проза», «Шум часу», «Єгипетська марка» тощо). Зір для художника не є безперечною домінантою органів чуття, а слугує скріпою для з'єднання в єдиному «смысловому пучку» зору-слуху, зору-дотику, зору-нюху. У прозі Мандельштама, як і в його поезії, утілюється принцип синестезії: цілісний образ складається із зорових, слухових, дотикових, нюхових, смакових вражень. Однак саме здатність бачення створює той необхідний імпульс, який запускає механізми мислення та пам'яті, відкриває можливість пізнання й осмислення світу. «Мисляче око», «культура зору», «візуальне сприйняття» Мандельштама визначають рівновагу між зором і мисленням: одне не може існувати без іншого. «Візуальне пригадування» відкриває певний канал, яким думка й око поета повертаються назад, у минуле, поєднуючи із сучасністю різні культурно-історичні простори й епохи. Погляд художника проникає в сутність явищ, виявляючи їхню багатшаровість і глибину, і разом із тим вловлює на видимій поверхні знаки таємного смислу. Митець, на думку Мандельштама, має подвійне бачення – зовнішнє і внутрішнє, поверхнєве і глибинне. Цим визначається особлива цілісність його творів: внутрішнім поглядом письменник бачить зв'язки між «розірваними картинами». Водночас бачення Мандельштама характеризується особливою стереоскопічністю, що дає змогу виявляти сутнісну спільність явищ, суміщати точки зору, культурні шари, часові та просторові плани, забезпечуючи об'ємне, цілісне подання об'єкта. Пріоритет зорового, «подвійне» та «стереоскопічне» бачення, відчуття глибин і порожнеч, єдиносутнісність зору та слуху, зв'язок зору з дотиком – усе це наявне як у поезії, так і в прозі автора. Однак тільки в прозі Мандельштам оприявнює і коментує власні прийоми, пояснює «візуальну» техніку, розкриває закономірності бачення. «Структури зору» Мандельштама наочно оформлюються та осмислюються саме в прозі.

Подібним чином реалізуються можливості зору і в прозі М. Цветаєвої («Мати й музика», «Світлова злива», «Повість про Сонечку», «Мій Пушкін», «Будинок біля старого Пимена», «Живе про живе», «Пушкін і Пугачов» тощо). Увага до зовнішнього та внутрішнього зору, «культура» й «виховання ока», справжнє й хибне бачення, роль бачення в процесі творчості – ось ті питання, які цікавили поета. Тип візуальності стає для Цветаєвої важливою характеристикою митця. У художній спадщині письменниці ми спостерігаємо динамічне співвідношення візуального та аудіального, хоча сама Цветаєва декларує насамперед значущість звуку й слуху у творчості. Пояснити подібну перевагу можна, зважаючи на теорію Ф. Ніцше про два типи культури – аполлонічний і діонісійський. Якщо Мандельштам тяжіє до аполлонічного мистецтва (за Ніцше, мистецтва пластичних образів), то Цветаєвій ближчий діонісійський тип, пов'язаний із непластичним мистецтвом музики. Тим не менше, у прозі Цветаєвої ми знаходимо безліч

підтверджені єдиносутності зору й слуху («кольоровий слух» тощо). У будь-якому спогаді для неї найважливішим є зримо уявити минуле. Однак, на відміну від Мандельштама, у якого саме зір передусім «запускає» механізми мислення та пам'яті, «щонайпильніше вслухування» Цветаєвої ніби перемикає звуковий і зоровий реєстри, пробуваючи на слух і на око не далекі або дрібні предмети, а час, простір, істину, красу.

**Четвертий розділ «Репрезентації зримості в прозі соцреалізму 1920–1930-х рр.»** складається з трьох підрозділів, у яких проаналізовано різні варіанти втілення зазначеного феномена в літературі соцреалізму. Сучасні літературознавці характеризують 1920–1930-ті рр. як період становлення й утвердження соцреалістичного канону, що знайшов своє повне втілення в романному жанрі. Ми розглянули провідні різновиди соцреалістичного роману цього періоду – роман про громадянську війну та виробничий роман.

У першому підрозділі четвертого розділу *«Роль і можливості погляду в романі про громадянську війну («Розгром» О. Фадєєва, «Чапаєв» Д. Фурманова, «Залізний потік» О. Серафимовича)»* досліджено соцреалістичну інтерпретацію можливостей зору в канонічних зразках «героїчного» роману.

Очі й погляд героїв у творі О. Фадєєва не тільки стають важливою складовою психофізіологічної характеристики, але набувають майже магічного значення, як погляд Левінсона, що відіграє провідну роль у процесі «переробки» людей, впливу на них і відбору людського «матеріалу». Водночас, демонструючи обмежені можливості зору негативного персонажа, Фадєєв розкриває його духовно-моральну ущербність. Таке розуміння можливостей погляду, як і осмислення візуальної поетики в цілому, зближує художні настанови соцреалізму й класицистичну естетику. Для класицизму характерна особлива активність зору, функцією якого є вплив на навколишню дійсність. Цей погляд спрямований на перетворення реальності, і тому йому атрибутована «вся сила магічного жесту» (Т. Зверева).

У творах Д. Фурманова та О. Серафимовича також виявляються важливими мотиви погляду, зіркості, сліпоти, істинного й спотвореного бачення. Погляд лідера, керманіча має здатність проникати в суть явищ і впливати на свідомість як окремої особистості, так і маси, натовпу. Кругозір оповідача включає сферу бачення героя, об'єктивізуючи його сприйняття світу й людини. Посилуючи наочність і експресію зображуваного, Фурманов і Серафимович використовують прийоми візуальних мистецтв – графіки, плакату, кінематографа. У романі «Чапаєв» пронизливим, проникливим поглядом наділені головні герої – командир і комісар. Реалізуючи антиномію стихійне/свідоме, автор підкреслює тимчасову сліпоту Чапаєва, яка переборюється завдяки благодотворному впливу політпрацівника. Перетворююча сила зору підкреслюється тим, що погляд Чапаєва здатен «оживляти» навіть карту. У «Залізному потоці» також принципово важливими виявляються мотиви проникливого зору й сили погляду, які актуалізуються в образі Кожуха.

У другому підрозділі четвертого розділу *«Ідеологізація візуального у виробничому романі («Цемент» Ф. Гладкова)»* розглянуто засоби ідеологізації

візуальної поетики в романі Ф. Гладкова, який став класичним зразком і жанровим прототипом виробничої прози соцреалізму.

Традиційні складові візуального комплексу у творі Гладкова зазнають трансформацій: зустріч поглядів перетворюється на візуальний поєдинок ворогів або суперників, проникливий погляд обертається «чекістським ясновидінням», «сліпота» зрячого змінюється прозрінням сліпця. У «Цементі» використано найважливіші для радянської ідеології мотиви пильності та підглядання, «соглядатайства». Місце героїв у новому житті, їхнє самовідчуття характеризує тріада «дивитися – бачити – розуміти». Вірне бачення досягається раціонально-вольовим, свідомим зусиллям.

Ідеологічно значущі епізоди вирішено в плакатному стилі: насиченість червоним кольором (численні прапори й транспаранти, червоні банти на гімнастерках), поєднання великого переднього (фігура вождя) й дрібного заднього плану (робочі маси), насиченість другого плану одноманітними об'єктами, що створює «площинний» ефект. Головні герої роману розпізнаються за ідеологічно значущими деталями (шолом із червоною зіркою в Чумалова, червона пов'язка – у його дружини Даші). Ці атрибути можуть метонімічно замінювати персонажів.

Відповідно до епічних настанов виробничого роману, оповідач і головні герої часто наділяються панорамним зором. У цих випадках пейзажні та урбаністичні описи вирізняються чіткістю бачення, що стає відображенням пролетарського ідеологічного імперативу: не сумніватися, бути послідовним у своїх переконаннях, упевнено розмежовувати своїх і чужих, ворогів і друзів, істину й оману. Гладков використовує графічні засоби: чіткий, контрастний лінійний малюнок з окремими кольоровими плямами. Якщо ж у ролі суб'єкта бачення виступає сумнівний і нестійкий інтелігент, панорама позбавляється необхідної чіткості, суб'єктивний зір героя наділяє світ нереальними характеристиками, породжує оптичні ілюзії. У деяких епізодах візуалізація зображуваного, динаміка розгортання ситуації, «нанизування» кадрів, застосування монтажу, зміна загального і крупного планів, світлові ефекти виявляються адекватні німому кінематографу.

*Третій підрозділ четвертого розділу «Візуальний симбіоз і оптичні метаморфози («Гідроцентрально» М. Шагінян і «Часе, вперед!» В. Катаєва)»* присвячений аналізу творчості письменників-«попутників», які посідають особливе місце в літературі соцреалістичної орієнтації. Їхній культурний рівень, естетична ерудиція були набагато вищими, ніж у пролетарських письменників, що, безумовно, позначилося на художній цінності творів. «Попутники» намагалися дотримуватися соцреалістичного канону, але ця настанова інколи приводила до імітації або «симуляції» норм соцреалізму. Подвійність ідейно-творчої позиції відобразилася також у візуальній сфері виробничих романів М. Шагінян та В. Катаєва.

У картині світу, зображеній у романі «Гідроцентрально», письменниця поєднує зоровий і слуховий аспекти, демонструючи нерозривність і взаємодоповнюваність зору та слуху. Слова в Шагінян потребують підтримки погляду, а очам потрібні засоби «інструментального бачення», які поліпшують зір. При цьому окуляри й пенсне сприймаються як атрибути людини старої формації, знак приналежності

до минулого, віджилої епохи, тому в позитивних персонажів окуляри наявні в деформованому вигляді. Проникливому, наділеному особливою прозорливістю Арно Арев'яну досить і тріснутих скелець, оскільки головним для нього стає новий погляд на світ, що дає змогу відчувати «живе дихання нової радянської дійсності». Йому протистоїть «особливий пильний погляд» начканця Захара Петровича, який вводить у роман мотив стеження, підглядання. Вимога пильності, зірності поширюється навіть на природні явища.

У портретних характеристиках персонажів першорядну роль відіграють очі, що постійно порівнюються з очима тварин і птахів. Зооморфним може бути і весь зовнішній вигляд героя. Уважаємо, витоки подібних симбіозів і уподібнень слід шукати в національній культурі Вірменії, у якій Шагінян була глибоко вкорінена (у вірменських міфах простежуються елементи тотемізму, тварини і рослини мають антропоморфний вигляд). Образи, які письменниця створює, позначені міфологічним синкретизмом, що притаманне й модерністському мистецтву: міфічне мислення в модернізмі виявляється в «тематичних еквівалентностях», порівняннях, що переходять «у міфічні ототожнення» (В. Шмід). В уподібненнях і порівняннях Шагінян простежується загальна закономірність: люди подібні до тварин, природні явища та архітектурно-технічні споруди набувають зооморфних чи антропоморфних рис. Місто постає східною красунею, тунель викликає у пам'яті дівочий силует, річка дивиться блискучим поглядом тигриці, міст нагадує то добродушного п'яницю, то істоту, яка страждає і гине. Предмети речового світу можуть перетворюватися на крокуючу армію з прапорами; люди також зазнають метаморфоз, що розкривають їхню справжню сутність. Це спричиняє появу несподіваних метафор, втілити які здатні лише кінематограф або мультиплікація.

Інший характер візуальні метафори і трансформації мають у романі В. Катаєва «Часе, уперед!». Центральним мотивом роману є мотив прискорення, випередження часу, що символізує нові можливості радянської людини, динамічність мінливого світу. Час оживає, утілюється в конкретних образах, матеріалізується й візуалізується. Першорядного значення в романі набувають візуальні спотворення, опозиції удаване/явне, помилкове/істинне. Із цими опозиціями пов'язане використання звичних оптичних пристроїв – окулярів, пенсне, бінокля. Позитивний персонаж інженер Маргулієс носить справні окуляри, а от негативні персонажі наділяються деформованими й застарілими оптичними приладами, що спотворюють навколишній світ. Необхідною умовою вірного бачення є правильне розуміння суті того, що відбувається. Окуляри або бінокль, що його використовує письменник Георгій Васильович, тут безсилі.

Роман Катаєва насичений оптичними обманами, що зумовлюються, насамперед, перемінною дистанцією між суб'єктом і об'єктом: предмети при найближчому розгляді виявляються зовсім іншими, ніж на перший погляд. Зміна масштабів може бути відображенням помилковості поглядів героя або його тимчасової непевності. Водночас постійна гра масштабами, до якої вдається письменник, не передбачає наявності певного абсолютного розміру, еталона, що створює враження нестійкості, хиткості описуваного світу. Істинну сутність автора передає його іронія, яка часом

розкриває поверхневий оптимізм великого будівництва. Катаєв-художник «проговорюється», і в цьому виявляється справжня оцінка описуваних подій (наприклад, неконтрольований підтекст уподібнення соціалістичного будівництва китайському театру тіней досить очевидний).

«Часе, уперед!» виявляє тісний зв'язок із сучасними йому візуальними мистецтвами – плакатом і кінематографом. Плакатні стінгазети Шури Солдатової демонструють неприборканість творчої фантазії, авангардистські устремління, вільні стосунки із часом, простором і масштабами представників пролетарського мистецтва. Роман характеризується виразною кінематографічністю, сценарним принципом побудови. Теперешній час створює динамічність та ілюзію скороминущості того, що відбувається, при цьому кожне речення або абзац становлять новий кадр. Візуальні мистецтва кінематографа і плаката пов'язані з ідеєю часу: принциповим для кіно є рух, а для плаката – миттєвість сприйняття.

Таким чином, у романах М. Шагінян і В. Катаєва презентовано найбільш складну візуальну поетику (оптичні метафори та метаморфози, візуалізація часу, зорові трансформації, міфічні ототожнення, опозиції видиме/невидиме, удаване/явне, складні типи бачення). Усе це наближає соцреалістичні, орієнтовані «на масу» романи Шагінян і Катаєва до елітарних зразків модерністської прози.

## ВИСНОВКИ

Проведений аналіз «оптичної» поетики в прозі російських письменників 1920–1930-х рр. дає змогу дійти висновку про особливу значущість візуального фактора для прози перших пореволюційних десятиліть. Символістська недовіра до видимого боку явищ і спрямованість до «незримого» змінилися в постсимволізмі інтересом до зовнішнього світу, прийняттям буття в його «явленості». Нові світоглядні та естетичні настанови, а також інтенсивність процесів перетворення світу потребували оновленого бачення реальності й вимагали вдосконалення художньої «оптики», що зумовило важливість візуальності для представників різних літературних напрямів. Теоретики і критики як модерністської, так і соцреалістичної орієнтації вказували на необхідність «нового погляду» на мінливий світ. Спільними виявилися вимога «незамутненого» погляду на речі, названого «очудненням» (В. Шкловський) або «дурним зором» (О. Воровський); думка про «інакшість» бачення і внутрішній зір художника, про творче втілення дійсності; визнання значущості раціонально-вольового чинника, зорового зусилля суб'єкта; роздуми про інструментальний зір. Теорія синтетизму, настанова на зближення літератури із живописом, пластичними мистецтвами й кінематографом, ідея синестезії, концепція зсуву, які сформувалися в річищі модерністської естетики, відіграли важливу роль у концептуалізації модернізму та його художній практиці.

Аналіз візуальної поетики у творчості представників полярних художніх парадигм продемонстрував, з одного боку, спільність засобів і прийомів, що слугують передачі візуального сприйняття та характеризують зорові можливості (мотивні комплекси зору/бачення, використання оптичного коду й оптичної метафорики, увага до образу спостерігача, зорова домінанта в зображенні людини

та світу, зв'язок із візуальними мистецтвами), а з другого – наявність оригінальних творчих рішень і розбіжність у візуальних стратегіях.

Із модерністським напрямом у мистецтві тісно пов'язана кінематографічна поетика. Розгляд системи кінозасобів у творчості М. Булгакова та Ю. Олеші (пріоритет зорового ряду, монтажно-кадровий принцип побудови, вільне оперування категоріями простору й часу, візуальна динаміка, різного роду ритмічність, речово-просторові метаморфози, зміна точок зору та планів спостереження, складна оптика, посилення ролі звуку й кольору) дає змогу засвідчити літературну кінематографічність як форму утвердження модерністських принципів художньої умовності, авторської суб'єктивності, неоміфологізму, уявлення про множинність образів світу, неправомірності кінцевих істин та однозначних оцінок. Крім того, експерименти письменників передували появі «колірного», звукового кіно, доводячи випереджальну роль літератури в становленні кінопоетики.

Першорядну роль у створенні образу світу відіграє свідомість персонажа. У творах Булгакова наочність уявного не спростовує його суб'єктивної природи. У прозі Олеші реалізація семантики можливих світів і моделювання віртуальної дійсності поєднується з настановою на об'єктивізацію суб'єктивного сприйняття. Подібний підхід свідчить про феноменологізацію дійсності, про здатність суб'єкта-спостерігача «впустити» світ у себе, сприйняти і запам'ятати його безпосередню явленість. На наш погляд, проза Булгакова належить до експресіоністичної, а проза Олеші – до імпресіоністичної версій літературної кінопоетики.

Образ світу в літературі модернізму та його художні трансформації значною мірою визначаються баченням спостерігача і його візуальними можливостями. Аналіз творчості С. Кржижановського показав, що у прозі письменника зір перетворюється на інструмент дослідника і знаряддя експериментатора, а використання героя-спостерігача чи споглядальника, мотивних комплексів зору, оптичних метафор, інструментального бачення співвідноситься з епістемологічною проблематикою. Це дає авторові змогу позначити межі й можливості пізнання, оголити суть хаотичного й деформованого світу, підкреслити екзистенційний трагізм самотнього існування й намітити можливості виходу з нього. Утілюючи характерне для епохи відчуття «зламу» й «ущільнення» часу, особливо чітко відображене в авангардному мистецтві, Кржижановський матеріалізує й «уречевлює» час, надаючи йому конкретно-тілесний, зримий характер.

Прозі поетів – О. Мандельштама й М. Цвєтаєвої – притаманна візуальність «концептуального» типу (термін А. Хан), яка характеризує механізми діяльності творчої свідомості і художньої перцепції. Прозу Мандельштама й Цвєтаєвої об'єднує тенденція до синестезійного сприйняття та «культура ока», яка передбачає багаторівневість бачення, його «геологічність», здатність проникати крізь час і простір, створюючи об'ємний, стереоскопічний образ людини або епохи. У ліричній прозі поетів «погляд на життя крізь призму переживання» визначає суб'єктивізацію побаченого й переважно асоціативний зв'язок візуальних картин і образів. Однак наочність і точність культурно-історичних і побутових реалій



сприяють тому, що ці картини й образи виражають не тільки суб'єктивний стан і враження художника, а й сутність відображуваного об'єкта.

Розглянуті аспекти візуальності виявляються й у творчості письменників-соцреалістів, проте в більшості випадків спостерігається зміна прагматичної установки, посилюються дидактична й репрезентативна функції візуальних компонентів. У прозі письменників соцреалістичного напрямку візуальна поетика набуває політико-ідеологічних конотацій. У романах про громадянську війну погляд лідера, вождя, націлений не на споглядання, а на перетворення, наділяється тією магічною силою, завдяки якій здійснюється ідеологічне лідерство. Око, погляд не просто бачать, але підпорядковують собі видиме, оволодівають ним. Ця тенденція стає ще одним підтвердженням близькості художніх настанов соцреалізму класицистичній естетиці з її довірою до зримого, видимого, реалізацією можливостей «активного» зору, акцентуванням дидактичної та перетворювальної функцій візуального.

У канонізованому жанрі виробничого роману послідовно проводиться принцип «ідеологізації» візуальної поетики у всіх її складниках. У «Цементі» Ф. Гладкова поєдинки поглядів, розпад візуальної комунікації, мотиви сліпоти й зіркості, істинного й помилкового бачення, «ідеологізація» кольору, залежність особливостей бачення від класової приналежності героя, плакатність і графічність зображення, кінематографічна наочність відповідають ідейно-прагматичним спрямуванням автора.

Характер візуальної поетики в романах М. Шагінян «Гідроцентрально» і В. Катаєва «Часе, вперед!» дає змогу говорити про наявність у творчості цих письменників модерністських тенденцій. Оригінальність художнього мислення Шагінян виявляється в системі візуальних уподібнень і метаморфоз (людина – тварина – природна стихія, живе – неживе), пов'язаних передусім із національною міфологічною традицією. Система еквівалентностей у «Гідроцентралі» тяжіє до неоміфологічного типу свідомості й одночасно близька акмеїстичному погляду на світ, якому притаманне одухотворення артефактів (річ, створена руками людини, зодчого, стає живою). Для роману В. Катаєва характерні прийоми візуалізації часу, гри масштабами, оптичні обмани, використання «інструментального зору», насиченість оптичними метафорами й метаморфозами, які часом виявляють додатковий, не передбачений автором сенс. Образ нестійкого, постійно мінливого світу, поданий у візуальній динаміці, авторська іронія і неконтрольований підтекст дещо знижують оптимістичний пафос виробничого роману.

Як у модерністських, так і в соцреалістичних текстах виявляється зв'язок із візуальними мистецтвами. Для радянської прози це насамперед кінематограф і плакат. Наочність, графічність зображення, гіперболізовані деталі, шаржування, відсутність глибокого психологізму, стислість і виразність, легкість читання і зрозумілість – ці риси плаката були затребувані серед соцреалістів. Візуальна репрезентативність і динамічність, властиві кінематографу, його експресіоністичний потенціал і можливості в об'єктивізації зображуваного також виявилися актуальними для радянських письменників.

Отже, в естетиці, критиці й художній практиці 1920–1930-х рр. досить послідовно виявляється візуальна домінанта. Наявна у творчості письменників, полярних за своїми естетичними установками, з різним ступенем вираженості й майстерності, поетика візуальності відповідає естетичним пріоритетам епохи. Візуальність усе частіше стає основою художнього мислення й системним принципом створення тексту. У творчості представників модерністського напрямку осмислюються принципи й можливості візуального сприйняття, використовується широкий діапазон прийомів «офтальмологічної» поетики, що сприяють створенню дискретного, незавершеного й деформованого світообразу. Письменники соцреалістичної орієнтації залучають вузький спектр можливостей візуального, тут домінує загальна настанова на бачення нової реальності під ідеологічним кутом зору. Фрагментарне й перекручене бачення ідеологічно ворожих або нестійких персонажів витісняється єдино вірним і цілісним сприйняттям позитивних персонажів і оповідача. Однак і в радянській літературі виявляються можливості погляду, що трансформують реальність, використовується принцип монтажу та інші елементи кінопоетики, присутні оптичні ефекти та ілюзії, здійснюється об'єктивізація суб'єктивного бачення. На стадії становлення соцреалістичного канону найкращі художні здобутки радянських письменників часто виявляються співзвучні художнім відкриттям їхніх ідеологічних і естетичних опонентів.

### **Основний зміст роботи викладено в таких публікаціях:**

1. Гребенщикова А. Г. Визуальный комплекс в повести С. Д. Кржижановского «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» / А. Г. Гребенщикова // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2011. – Вип. 61. – № 936. – С. 183–188.
2. Гребенщикова А. Г. Созерцание страха (идейно-художественная концепция новеллы С. Кржижановского «Чудак») / А. Г. Гребенщикова // Русская филология. Вест. Хар. нац. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. – 2011. – № 1–2 (44). – С. 102–108.
3. Гребенщикова А. Г. Структуры зрения в прозе Мандельштама / А. Г. Гребенщикова // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2011. – Вип. 63. – № 989. – С. 229–234.
4. Гребенщикова А. Г. «Оптические машины» Сигизмунда Кржижановского / А. Г. Гребенщикова // Наук. зап. Хар. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. – 2012. – Вип. 2 (70). – Ч. друга. – С. 15–23.
5. Гребенщикова А. Г. Кинематографичность ранней прозы Булгакова / А. Г. Гребенщикова // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2012. – Вип. 64. – № 994. – С. 106–112.
6. Гребенщикова А. Г. Поэтика кинематографа в прозе М. Булгакова / А. Г. Гребенщикова // Язык. Культура. Коммуникация : матер. VI Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов / [отв. ред. Е. В. Пономарева]. – Челябинск, 2011. – С. 74–76.
7. Гребенщикова А. Г. Визуальное в прозе Н. Гоголя и М. Булгакова / А. Г. Гребенщикова // Вест. Крым. лит. чт. : сб. науч. статей и материалов / [гл. ред.

сер. В. П. Казарин ; подгот. текста, сост. и науч. ред. С. О. Курьянов]. – Симферополь : Крым. архив, 2012. – Вып. 8. – С. 57–70.

## АНОТАЦІЯ

Гребенщикова О. Г. Поетика візуальності в російській прозі 1920–1930-х років. – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 – російська література. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна МОНмолодьспорту України, Харків, 2012.

У дисертації досліджуються особливості візуальної поетики в російській прозі 1920–1930-х рр. у зв'язку з поляризацією літературного процесу. Проведено зіставлення форм і функцій візуальності та візуальних стратегій у модерністській і соцреалістичній літературі на матеріалі творчості М. Булгакова, Ю. Олеші, С. Кржижановського, О. Мандельштама, М. Цветаєвої, Ф. Гладкова, О. Фадєєва, Д. Фурманова, О. Серафимовича, М. Шагінян, В. Катаєва. Схарактеризовано особливості розуміння візуальності в літературно-критичних та естетичних студіях представників модернізму й соцреалізму.

Виділено три тенденції у втіленні візуального в літературі модернізму: використання можливостей кінопоетики (М. Булгаков і Ю. Олеша); посилення ролі суб'єкта, який бачить, і залучення інструментального зору (С. Кржижановський); формування візуальної домінанти в синестезійному сприйнятті (О. Мандельштам і М. Цветаєва).

Визначено специфіку візуального в різних модифікаціях літератури соцреалізму: у романі про громадянську війну, у виробничому романі канонічного типу, у прозі письменників-«попутників». Показано зміну прагматичної настанови в цих текстах, акцентування дидактичної, репрезентативної та перетворювальної функцій візуальності.

**Ключові слова:** візуальна поетика, мотив, суб'єкт бачення, інструментальний зір, літературна кінематографічність, синестезія, модернізм, соцреалізм, постсимволізм.

## АННОТАЦИЯ

Гребенщикова А. Г. Поэтика визуальности в русской прозе 1920–1930-х годов. – На правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.02 – русская литература. – Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина МОНмолодежиспорта Украины, Харьков, 2012.

В диссертации исследуются особенности визуальной поэтики в русской прозе 1920–1930-х гг. с учетом поляризации литературного процесса.

Проведено сопоставление форм и функций визуальности в модернистской и соцреалистической литературе, прослежены особенности функционирования и взаимодействия визуальных компонентов в произведениях М. Булгакова, Ю. Олеши, С. Кржижановского, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Ф. Гладкова, А. Фадеева, Д. Фурманова, А. Серафимовича, М. Шагинян, В. Катаева. Выявлены черты сходства и различия в использовании визуальной поэтики представителями модернистской и соцреалистической художественных парадигм, раскрыта специфика их визуальных стратегий. Охарактеризованы особенности понимания визуальности в литературно-критических и эстетических студиях представителей модернизма и соцреализма.

Выделены три тенденции в воплощении визуального литературой модернизма: использование возможностей кинопоэтики, отвечающей модернистским принципам мировидения (М. Булгаков и Ю. Олеша); усиление роли видящего субъекта и привлечение инструментального зрения, что дает возможность отразить изменчивый и деформированный облик мира, отразить ощущение «слома» и «уплотнения» времени (С. Кржижановский); формирование визуальной доминанты в синестезийном восприятии, позволяющей вскрыть многослойность и тайную суть явлений (О. Мандельштам и М. Цветаева).

Охарактеризованы особенности воплощения визуального в различных модификациях литературы соцреализма: в романе о гражданской войне, в производственном романе канонического типа, в прозе писателей-«попутчиков». Показано, что в литературе соцреалистической направленности наблюдается изменение прагматической установки, акцентируются дидактическая, репрезентативная и преобразующая функции визуальности. В романах о гражданской войне («Разгром» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича) центральное место занимает образ лидера, вождя, которого отличает особая активность зрения, взгляд, обладающий способностью проникать в суть явлений и воздействовать на сознание как отдельного человека, так и массы, толпы. В каноническом жанре производственного романа («Цемент» Ф. Гладкова) осуществляется «идеологизация» визуальной поэтики во всех ее составляющих (мотивы слепоты и зоркости, истинного и ложного видения, поединки взглядов, распад визуальной коммуникации, «идеологизация» цвета, зависимость особенностей видения от классовой принадлежности героя, плакатность и графичность изображения, кинематографическая наглядность и др.), что отвечает идейно-прагматическим установкам автора. Наиболее сложная визуальная поэтика (метафоризация оптических приборов, визуализация времени, зрительные трансформации, мифические отождествления, оппозиции видимое/невидимое, кажущееся/явное, сложные типы видения) представлена в романах М. Шагинян «Гидроцентральный» и В. Катаева «Время, вперед!», что позволяет говорить о сочетании в них соцреалистических и модернистских тенденций.

В диссертации доказывается, что в литературе постсимволизма отчетливо просматривается визуальная доминанта. Представители модернистского

направления стремятся к осмыслению принципов и возможностей визуального восприятия, оперируют широким диапазоном приемов «офтальмологической» поэтики, способствующих созданию дискретного, хаотизированного, незавершенного и деформированного мирообраза. Писатели соцреалистической ориентации используют более узкий спектр возможностей визуального, здесь доминирует общая установка на видение новой реальности под идеологическим углом зрения. Однако на стадии становления соцреалистического канона лучшие творческие наработки советских писателей зачастую оказываются созвучны художественным открытиям их идеологических и эстетических оппонентов.

**Ключевые слова:** визуальная поэтика, мотив, субъект видения, инструментальное зрение, литературная кинематографичность, синестезия, модернизм, соцреализм, постсимволизм.

## SUMMARY

Grebenchshikova A. G. Poetics of visibility in Russian prose of 1920–1930's. – The manuscript rights.

The thesis for the degree of Candidate of Philology Studies, speciality 10.01.02 – Russian literature. – V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education, Science, Youth and Sports of Ukraine, Kharkiv, 2012.

The thesis work investigates peculiarities of visual poetics in Russian prose of 1920–1930 years in view of polarization of the literature process. A comparison of forms and functions of the visual in modernist and socialist realism literature has been conducted as well as particularities of functioning and interaction of visual components in works of M. Bulgakov, Y. Olesha, S. Krzhizhanovsky, O. Mandelstam, M. Tsvetayeva, F. Gladkov, A. Fadeyev, D. Furmanov, A. Serafimovich, M. Shaginyan, V. Katayev have been investigated. Special aspects of visibility comprehension in literary review and esthetic studios of modernism and socialist realism representative have been defined.

Three tendencies in visibility embodiment by modernistic literature have been accentuated: the use of cinema poetics (M. Bulgakov, Y. Olesha); reinforcement of role of the seeing subject and engagement of instrumental vision (S. Krzhizhanovsky); shaping a visual dominant in synesthetic perception (O. Mandelstam, M. Tsvetayeva).

Specifics of embodiment of the visual in various modifications of socialist realism literature have been defined. Changes of pragmatic setup in these texts have been shown with accent being made on didactic, representational and transformative functions of visibility.

**Key words:** visual poetics, motive, vision subject, instrumental vision, literary film looking, synesthesia, modernism, socialist realism, post-symbolism.